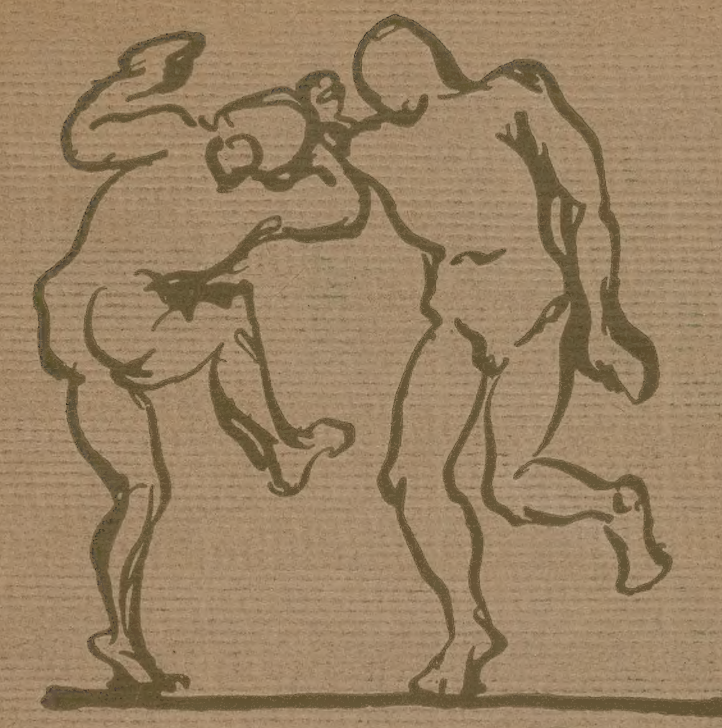
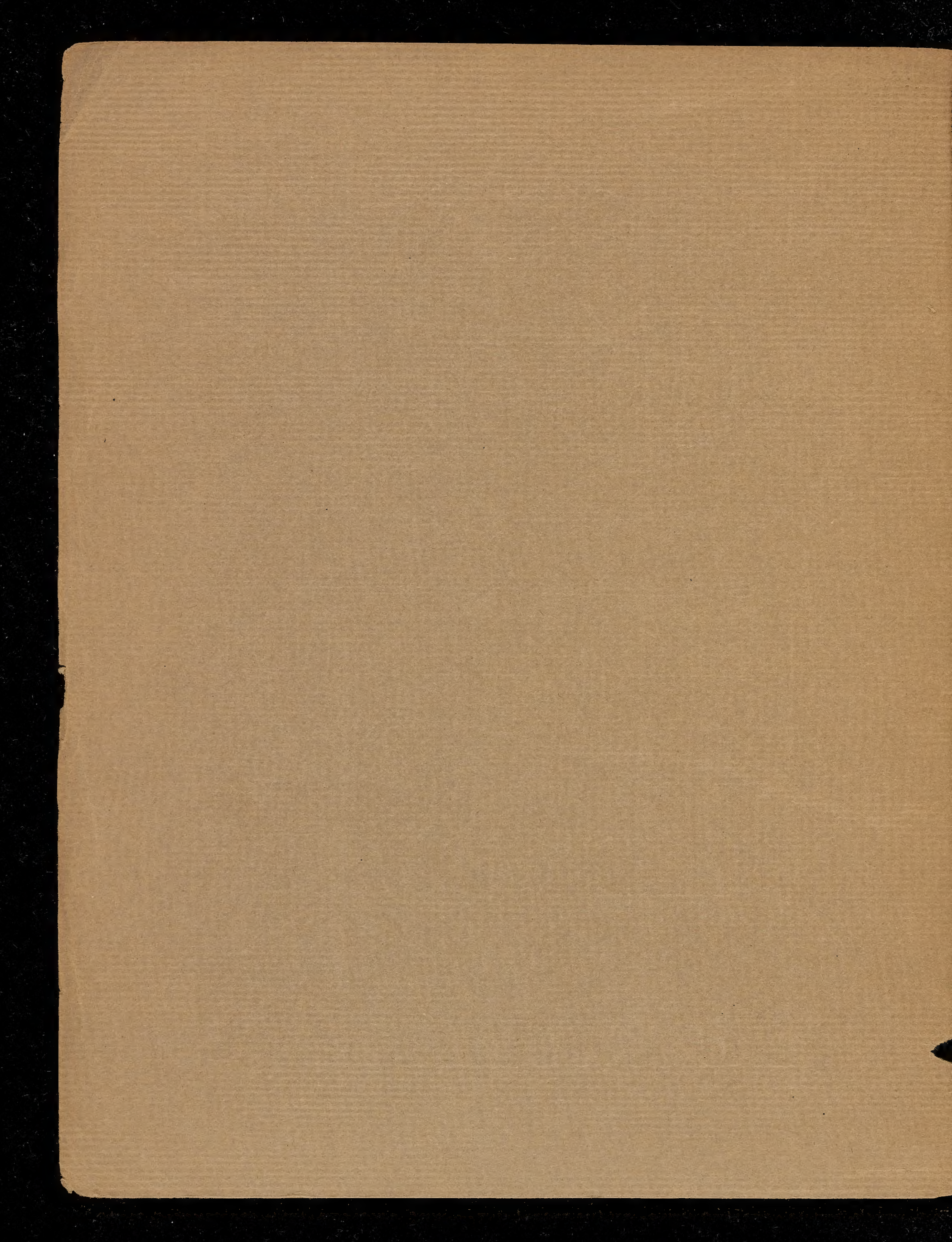


HANS WENDLAND
UEBER NEUE BILDWERKE

VERLAG JULIUS BARD



VON HANS WENDLAND ERSCHIEN FERNER:
MARTIN SCHONGAUER ALS KUPFERSTECHER





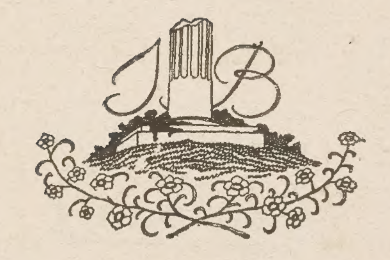
UEBER NEUE BILDWERKE

MIT EINER ABHANDLUNG UEBER DEN BEGRIFF DES SCHÖNEN ALS KUNSTURTEIL

VON

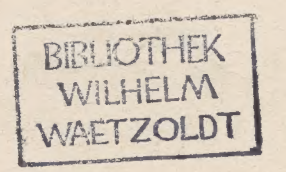
HANS WENDLAND

MIT 6 TAFELN IN LICHTDRUCK

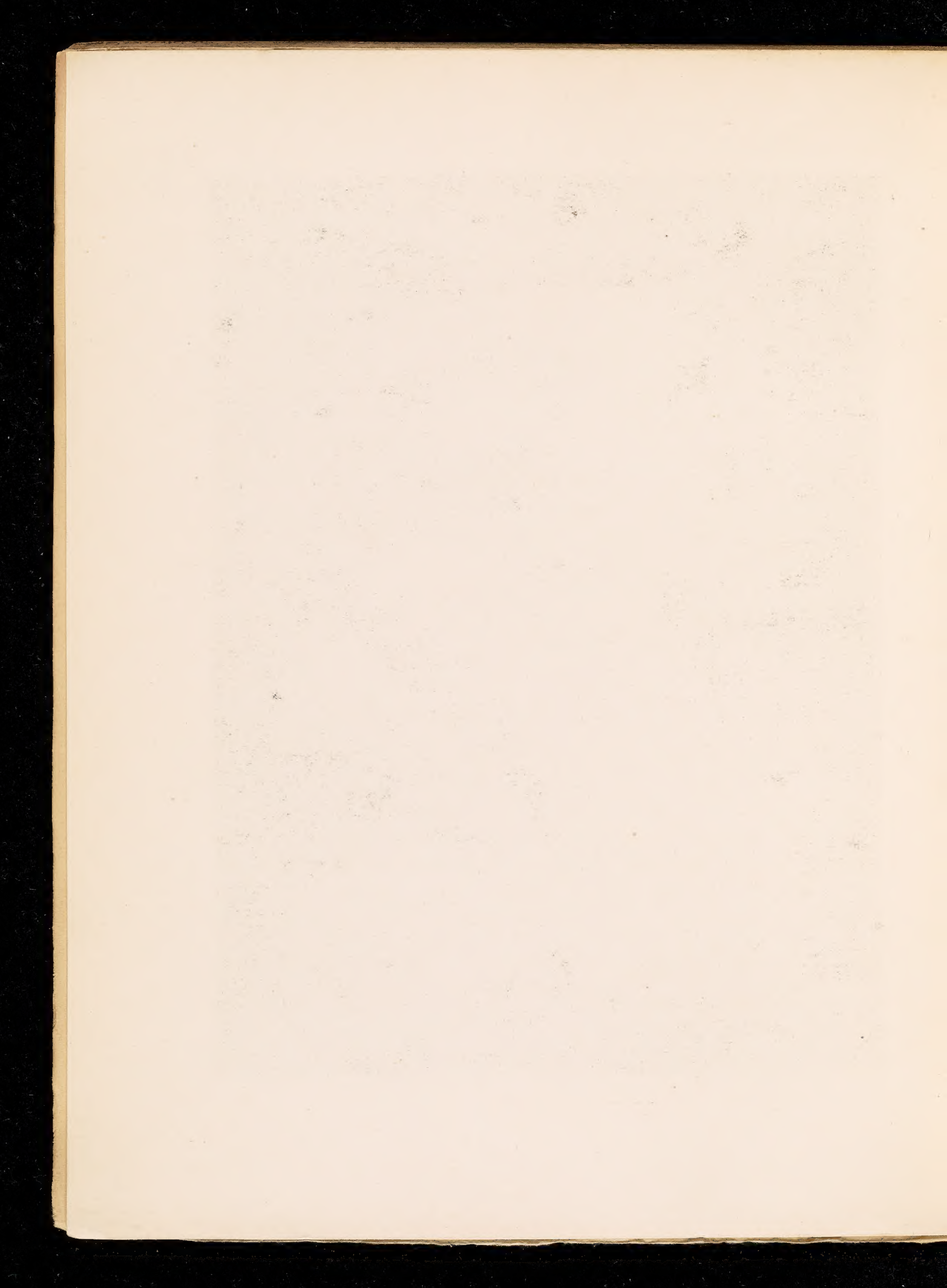


BERLIN 1907
VERLAG VON JULIUS BARD

FOLGE DER ABBILDUNGEN







Lieben Leute, wenn Einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir alle aus dem Konzert auf und eilen zum Markt, um zu erfahren, wo es brennt, aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart und Beethoven triumphiert. Hebbel.



An den Maler Josse Goossens

Als mich vor bald einem Jahr ein Bild von Ihnen auf der Berliner Kunstausstellung veranlaßte, Ihnen zu schreiben, wie sehr mich Ihre Art zu arbeiten getroffen hatte, geschah es aus dem Gefühl der Einsamkeit heraus. Ich hatte auf der Ausstellung nichts gefunden, was mir Aufgaben stellte und mich förderte, und fand nun bei Ihrem kleinen Bild ruhige Festigkeit und frohen Ernst.

Sie waren so freundlich anzuerkennen, daß ich die Richtung Ihres Wollens getroffen hatte. Ich wußte es — schon deshalb, weil ich die Wirkung Ihres Bildes deutlich weiter erlebte, sie so deutlich weiter erlebte, wie man jedes Kunstwerk weiter erlebt, wie ich Rubens Kirmeß im Louvre weiter erlebe. Auch Sie haben in diesem Jahre eine Kirmeß, einen Bauerntanz, auf die Ausstellung geschickt, über den ich Ihnen nichts sagen möchte, ich müßte denn wiederholen, was ich damals an Sie schrieb.

Die kräftige Besonnenheit, die Sie als Künstler leitet, muß auch das Ziel einer Lebensart sein, die der kunstgeschichtlichen Betrachtung gewidmet ist; denn was hätte eine solche, dem gesunden Sinn leicht anfechtbar erscheinende Beschäftigung überhaupt für einen Wert, wenn sie nicht mit einem Organ geschieht, das still und bedacht die Sache sucht, und wo sie sie findet, zugreift, ohne nach Wirkungen zu schielen.

Indem so der Gelehrte das Entstehen und Vergehen im Fortgang der Zeiten überall aufzufinden sich bemüht, kann er zum gewissen Grade bei sich die praktische Erfahrung ersetzen, die die Tätigkeit, die der Künstler übt, ohne weiteres abwirft. Er unterscheidet gut und schlecht auf seinem Arbeitsgebiete wie dieser; und je vorurteilsloser und uneingeschränkter er diese Fähigkeit in sich entwickelt hat, um so größere und weitere kunstgeschichtliche Probleme erblickt er.

Es ist aber klar, daß seine Tätigkeit in noch viel höherem Maße als die des Künstlers in ihm den Wunsch wachrufen muß nach einer logischen Begründung für die merkwürdigen Urteile, die er mit unmittelbarer Gewißheit als zutreffend, als sachlich empfindet, und die doch zu begründen, so zu begründen wie der Philosoph die Verstandes-, ja selbst noch die ethischen Urteile begründet, aus den allgemeinsten Prinzipien des Denkens heraus, ihm nicht gelingen will.

Man hat sich über dieses negative Resultat mit Sophistereien hinweggeholfen. Man schob, indem man alte Theorien als leere Worterklärungen verwarf, die Frage auf ein anderes Gebiet hinüber, auf das Gebiet des Lebens, der Wirklichkeit, traf hier auf ein leicht zu behandelndes Wort, das Wort Geschmack, auf den weiten Komplexbegriff Gefühl und hatte nun ein leichtes Spiel, die Unmöglichkeit der logischen Begründung der künstlerischen Urteile, die Unmöglichkeit der Gewinnung von regulativen Prinzipien zu entwickeln.

Schließlich ist aber auch dieses eine Kunsttheorie, wenn auch

nur eine sehr schlechte, und sie bedarf genau so wie alle anderen einer logischen Begründung. Und die steht bis heute noch aus.

Sie werden mich verstehen, Herr Goossens, warum eine solche Grundlegung der Ästhetik — ich nehme hier Ästhetik für die Wissenschaft von der Begründung der Kunsturteile — von den Künstlern nicht zu erwarten ist. Sie werden uns auf Ihren Gebieten als Meister des Urteils in vorzüglichem Maße gelten können, aber die logische Begründung der Urteile liegt Ihrer Lebensarbeit und Ihren Lebensaufgaben zu fern, als daß sich eine erfolgreiche Betätigung auf beiden Gebieten denken ließe.

Nun mag man ja darauf erwidern, was liegt uns an der logischen Begründung unserer Kunsturteile, und das wäre auch eine zeitgemäße Antwort. Aber es ist dabei zu bedenken, daß sie bei Künstlern, ich meine bei wirklichen Künstlern, nicht mehr im Schwunge ist, und von Kunsthistorikern und Literaten, also von Leuten, die zum großen Teile dem Gelehrtenstande angehören, allgemein mit einem solchen Behagen gegeben wird, daß sie vulgär und nicht mehr vertrauenswürdig erscheint. Ich habe das Gefühl, daß dieser Nihilismus viel mehr der Denkfaulheit entspringt als einer lebhaften Empfindung. Man sieht und sah die Danaidenarbeit gewisser Ästhetiker, kunstfremder Philosophen, die sich erfolglos mühten, und nun weiß man schon, daß alle Gefäße ohne Boden sind, daß es zwecklos ist, überhaupt zu schöpfen.

Das ist aber eine so schwerwiegende Behauptung, daß es von größtem Interesse wäre, sie logisch zu begründen; und da

dies — wie gesagt — noch nicht gelungen ist, so muß man annehmen, daß es Schwierigkeiten macht.

Sagt man also, was kümmert mich die logische Begründung meiner Kunsturteile, so ist das nichts anders, als wenn man die Probleme belächelt, denen Kants Kritik der reinen Vernunft, ja denen alle reine Wissenschaft gewidmet ist. Denn überall kann es sich nur darum handeln, eine Einheit regulativer Prinzipien zu gewinnen, mit deren Hilfe es möglich ist, unser Verhalten zu den betreffenden Erscheinungen zwar nicht zu bestimmen, aber doch logisch zu begründen, zu erklären.

Und ob noch Jahrhunderte darüber vergehen, bis die Wissenschaft von der Kunst grundlegende Wahrheiten erwirbt, wie sie die Erkenntnistheorie durch Kant erwarb, nachdem sich eine fast unendliche Reihe der größten Denker um die Feststellung dieser Grundtatsachen vergeblich bemüht hatte, so berechtigte auch das noch nicht, an der Möglichkeit der logischen Begründung überhaupt zu zweifeln, und darum wird diese Mode auch einfache Köpfe auf die Dauer nicht fesseln können.

Ich wüßte auch nicht, weshalb eine solche Bemühung der reinen künstlerischen Betrachtung schädlich sein sollte. Man müßte denn den täppischen Irrtum begehen, der Begründung des Urteiles irgend welchen Einfluß auf das Zustandekommen des künstlerischen Urteiles selbst zuzumuten. Doch kann dem Seiltänzer bei seiner Tätigkeit die Einsicht in die Prinzipien der Mechanik direkt nichts nützen und nichts schaden. Nur wer auf Grund dieser Wissenschaft das Kunststück wagt, bricht sich den Hals.

Ich hege nun keine Befürchtungen mehr, daß Sie die Abhandlung über den Begriff des Schönen als Kunsturteil mißverstehen könnten. Sie werden vielmehr gerade darin eine Bestätigung meiner ausgesprochenen Ansichten erkennen, und es wird Ihnen, auch ohne daß ich die Konsequenzen selber ausführlich darlege, deutlich werden, warum eine lange Reihe ästhetischer Untersuchungen notwendig auf einen von jedem Künstler peinlich empfundenen Gegensatz der Anschauungen über literarische und bildende Kunst führen mußte und noch heute führt.

Ich habe diese Studie in der Absicht geschrieben, die ästhetische Methode zuerst einmal negativ zu bestimmen, indem ich den Grundirrtum aufdeckte, der, wo er auch in der Untersuchung eingreift, jedes befriedigende Resultat unmöglich macht. Wenn ich dabei an den entscheidenden Stellen nicht so ausführlich verweile, wie es bei der Tragweite der Resultate gewünscht werden könnte, so hat dies darin seinen Grund, daß die Arbeit eigentlich einem großen Zusammenhange angehört, und nur als Einleitung, ja nur als der Fetzen einer Einleitung zu einer großen Darstellung betrachtet werden darf, die ich in Jahren zu vollenden hoffe.

Der erste Abschnitt dieses Buches handelt von neuen Bildwerken.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein Künstler heute leichter Anerkennung findet, als vor 40 Jahren zu Zeiten Feuerbachs. Die Kritiken werden wohl heute mit etwas mehr Sachkenntnis geschrieben als damals.

Doch beschränkt sich dieser Fortschritt in auffälliger Weise auf das Gebiet der Malerei, während die Plastik durch das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch Schritt für Schritt an Boden verloren hat. Im Grunde wird dem Mangel an wertvollen neuen Bildwerken die Schuld daran beizumessen sein; aber was ist damit dem lebenden Künstler geholfen? Er wird mit einer Gleichgültigkeit behandelt, die sich nicht dadurch rechtfertigt, daß sie historich zu erklären ist. Ja selbst die wenigen Kunstschriftsteller der Tageszeitungen, die von berufenen Kunstfreunden mit einiger Achtung genannt werden, finden hier nichts und sprechen von den vereinzelten Arbeiten legitimierter Bildhauer, wenn sie sie auf Ausstellungen nicht übersehen können, mit einer verlegenen Achtung oder in einem dunklen ästhetischen Jargon, der der flüchtigen Lektüre neuerer ausgezeichneter Kunstschriften, wie Adolf Hildebrands Problem der Form oder Heinrich Wölfflins Klassischer Kunst, seinen Ursprung verdankt.

Ich bin in diesem Frühjahr auf der Suche nach guten Bildwerken glücklicher gewesen als früher. Und da ich, wie gesagt, nicht hoffen kann, daß man auch sonst das Gute anerkennt, oder doch nur lobt, wie der Dummkopf lobt, mit Herablassung, so möchte ich meine Ansichten über diese Bildwerke laut werden lassen und bitte Sie, die folgende Betrachtung hinzunehmen als einen Beweis meiner Hochachtung für Ihre künstlerischen Bestrebungen, die im Grunde nach meiner Überzeugung auch dahin zielen, wohin diese Werke der Bildhauer zielen.

Freilich wüßte ich kein zusammenfassendes Programm für alle diese Kunstwerke zu nennen. Nur die von unsachlichen Standpunkten aus gewonnenen irreführenden Perspektivbilder täuschen leicht zu fassende Übereinstimmungen vor. Die Parteihaltung des modernen Künstlers bestimmt aber viel weniger seine künstlerische Überzeugung als seine Politik, seine wirtschaftlichen Interessen. Wenn man dennoch von diesen Verhältnissen so sehr viel spricht, so mag dies darin seinen Grund haben, daß sich darüber so viel sprechen läßt.

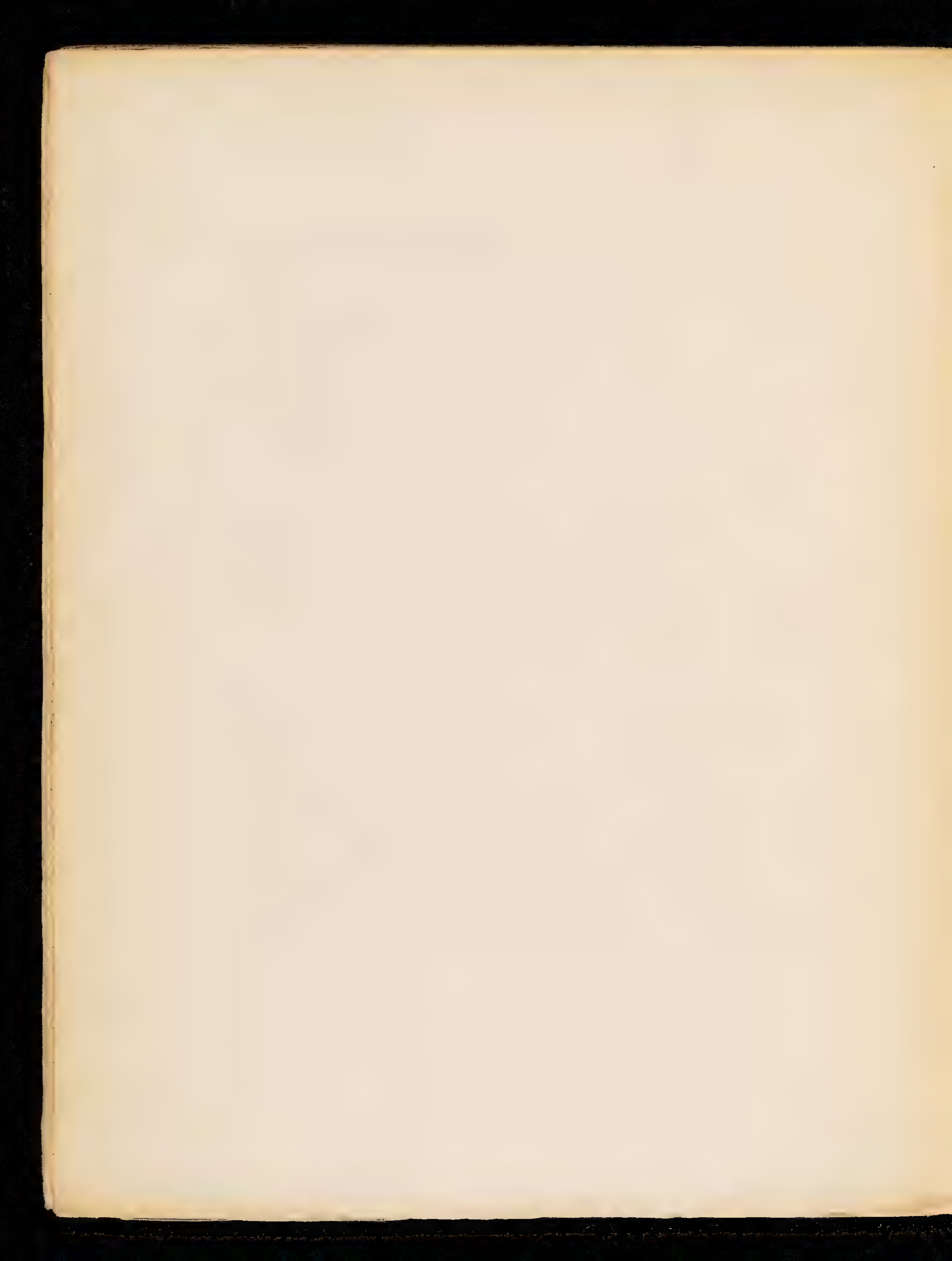
Ein Wort von Grillparzer: „Schlendrian und Pedantismus in der Kunst urteilen immer gern nach Gattungen, diese billigen, diese verwerfen sie; der offene Kunstsinn aber kennt keine Gattungen, sondern nur Individuen."

Berlin, im Herbst 1906.

Ihr ergebener Hans Wendland.



Über neue Bildwerke



Im Winter des letzten Jahres konnte man bei Schulte, Unter den Linden, als die Kunsthandlung noch in dem alten Palais Redern ihre Ausstellungen veranstaltete, rechts und links von den Stufen zu dem tiefer liegenden Oberlichtsaal zwei Arbeiten aus Marmor sehen, die mich eine Zeitlang fast täglich in die Räume lockten, zwei Gruppen, eine Schwester und Bruder von einem französischen Bildhauer, ein nackter Mann und Weib von einem deutschen Künstler.

Die beiden Gruppen sahen sich einander an, feindselig, denn sie duldeten einander nicht in eines Menschen Brust, sie waren Gegensätze von der Art, die nie einen Ausgleich zuläßt, das Lob der einen war der Tadel der anderen, und darum wichen sie einander nicht, denn die eine war gut und die andere schlecht, aber beide waren sie's in der eindringlichsten Weise.

Die schlechte von den beiden gefiel. Denn sie erfüllte die Forderungen des Dutzendgeschmackes in einem Grade, wie dies nur einem glücklichen Talent und einem ehrlichen Fleiß gelingen kann. Einem großen muskulösen Mann wirft sich ein nacktes schlankes Weib in die Arme mit all der Naivität und dem jugendlichen Feuer, die eine niedliche Eleganz der Bewegungen der Glieder zuläßt. Die Körper waren gut gearbeitet, überall zeigte sich eine fleißige Hand, der Vorgang war deutlich charakterisiert, der Gesamtumriß sprechend.

Die andere Gruppe erregte allgemeines Mißfallen. Man fand vieles an ihr auszusetzen. Sie hieß Bruder und Schwester, wo man auf den ersten Blick Mutter und Kind erwartet hätte. Die ältere Schwester stierte gleichgültig in die Weite, ihre Beinstellung war ordinär oder doch von unerhörter Grobheit, die Gliedmaßen unproportioniert. Auch das Kind bot nichts Erfreuliches. Die Zeichnung war lässig, eine geballte Kinderhand z. B. gab sich nur als ein Klumpen und entbehrte jeder Einzelform, der Blick suchte nicht den der Schwester.

Aber diese Gruppe bedeutete eine Höhe künstlerischer Vollendung, die mir keinen Vergleich mehr möglich macht, sie gehört zu den besten Skulpturen, die die Kunstgeschichte kennt.

Es ist eine der verwegensten Aufgaben der Kunstwissenschaft, ja der Geisteswissenschaften überhaupt, mit Worten im logischen Bau zu sagen, warum diese Skulptur gut ist, und diese schlecht. Es wird ja unaufhörlich gelobt und getadelt und das Urteil auch zuweilen überzeugend begründet, aber tatsächlich fügt man doch dem Urteile nur Erläuterungen bei in der begründenden Satzform.

Doch glaube ich, daß das Fiasko, das nun einmal unleugbar die Ästhetik des letzten Jahrhunderts als praktische Ästhetik erlitten hat, durch den blinden Glauben an die Sprache notwendig bedingt war, daß sich diese Wortästhetik erst ad absurdum führen mußte und muß, um zu einer gründlichen Revision ihres Materials, aus dem sie sich schafft und wächst, zu schreiten, das

heißt, daß sie sich bei jeder Aussage des metaphorischen Charakters der Sprache bewußt wird, nicht mehr wie der Hund am Bach nach der Beute im Spiegel schnappt, sondern die Relationen zwischen Leben und Bild aufsucht, durch immer neue Gleichungen die Unbekannte immer wieder eliminiert, und so, wenn auch nicht mit der Sprache, dem groben Mitteilungswerkzeug des Lebens, das Wesen der Kunst in eine kurze begriffliche Aussage faßt, doch durch Ausschließung eine unmißverständliche Umschreibung erhält, das Fragezeichen also gleichsam in der Schlinge des Indizienbeweises erdrosselt.

Ich wollte mit der Gegenüberstellung zweier Skulpturen die beiden Richtungen illustrieren, in denen sich die heutige Plastik bewegt.

Es gibt heute eine Plastik, die allen schönen Dingen des Lebens dient, und eine Plastik, die still und sich selbst genug das unbegreifliche und unendliche Spiel der Gegensätze spielt, Massen gegen Massen baut und in ihren größten Künstlern über das Leben Gewalt hat, wie die Katze über die Maus, es ganz ergreifend und ganz beherrschend, dann wieder es lassend mit jener heiteren Sicherheit, die der Kraft eigen ist.

Ich erinnere mich einer Stelle aus Hebbels Tagebuch: „Wenn die epische und die lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen.“

Das ist die Stellung der Plastik zu den anderen bildenden Künsten.

Ich spreche zuerst von einem mir nicht persönlich bekannten Bildhauer Georg Kolbe.

Georg Kolbe ist jung, das hoffte ich, als ich im vorigen Jahr eine Arbeit von ihm sah, und das sehe ich nun aus seinen Arbeiten auf der diesjährigen Ausstellung der Secession. Die Arbeit des vorigen Jahres, die mir in Erinnerung ist, ist die Figur eines kauernden Weibes in Stein. Diese Statue ist ein sehr geschmackvolles Werk. Ich will damit sagen, diese Arbeit ist nicht mit nichtigen Reizen ausgestattet, sondern sie verdankt ihren Eindruck der gleichmäßigen Hand, dem ernsten Bestreben, die Massen, die sich in der Hauptsache nach den Gliedmaßen bestimmen, in gewisse Gegensätze zu bringen, und dabei doch die Eindruckskraft als wirkliche Figur, die Wirkung des Bildstoffes, nicht zu beeinträchtigen.

Der Bildhauer hat also große Stilbedürfnisse. Danach bestehen zwei Möglichkeiten, daß er entweder aus einer ästhetischen Einsicht heraus sein Werk so gebildet hat, im Anschluß an Kunstwerke anderer — oder aber, daß dieser Stil der einzig mögliche Ausdruck eines Künstlers war, sobald er die Aufgabe sich einmal gestellt hatte. Und dies glaube ich nicht. Dieser Künstler war vielmehr in ein Resultat verliebt, in einen Coup, in eine Geste. Die Figur riß ihn schon hin, ehe sie war. Er sah das Mädchen schon so sitzen, mit diesen Händen, mit dieser





Haltung der Beine, mit dieser Neigung des Kopfes, er sah sie schon, ehe sie war. Er sah ein Bild, und nun führte er das Bild aus. So wie Gott in der Bibel den Menschen schafft, mit der klaren Vorstellung von ihm, wie er sein wird, wenn er ihn geschaffen hat.

Der Dichter stellt sich den großen Künstler vor als einen, der hinter Visionen herläuft, und sie im glücklichen Augenblick wie ein Schnellmodelleur in einer Statue festhält, und so ist der unleidliche Typus des genialen Bildhauers in literarischen Kunstwerken entstanden. Aber das wahre Kunstwerk wird gebaut. Seine Wirkung auf empfängliche Beschauer ist ein Resultat der künstlerischen Arbeit, die Arbeit ist nicht die „manuelle Geschicklichkeit", die eine gedachte Wirkung herstellt.

Es war im letzten Jahrzehnt Mode, für Skizzen, Entwürfe zu schwärmen. Man hat wahre Dityramben auf die flüchtige Zeichnung geschrieben und war darauf stolz. Sie galt als die Sprache des Künstlers für Eingeweihte, sie war der Liebling der Kunstfreunde.

Man verlachte nichts mehr als die Pedanten, die an das Kunstwerk den Maßstab des wirklichen Lebens legten. Aber man hatte nur die ausgeführten Fingernägel satt, Augenstern und Halsschleifen, und man schwärmte nur noch für entschiedene Gesten, wirkungsvolle Kopfneigungen, für kühnen Strich. Man wollte also das wirkliche Leben im Kunstwerk nur noch von weitem sehen, man kniff die Augen zu; aber man wollte das wirkliche Leben natürlich sehen. Man verglich weiter, nur das alte Objekt

des Vergleichs interessierte nicht mehr, die Glanzlichter der Lackstiefel hatte man über. Man war geschmackvoller geworden, aber der ästhetische Standpunkt blieb im Grunde der alte.

Auch eine geschmackvolle Geste ist dieses Werk. Geschmackvoll, weil es der Künstler nicht auf banale Niedlichkeiten abgesehen hat, sondern weil er eine Erscheinung geben wollte, die den Charakter einer notwendigen Plastik trägt. Die Geste ist also gar nicht mehr die einfache Geste einer wirklichen Figur, eines Modells, sondern die Geste ist die Geste eines guten Bildwerkes. Mit anderen Worten: Der Bildhauer fragte sich nicht, wie charakterisiere ich die Figur als kauerndes Weib, er suchte also nicht nach einem Ausdruck, den ihm das Leben bot, sondern er suchte nach einer Handschrift, die ihm gefiel, er suchte nach einem künstlerischen Stil: Klassizismus.

Nun gibt es aber im Leben jedes Künstlers einen Klassizismus, das ist der Klassizismus der Jugendwerke. Und darum hoffte ich, daß dieser Bildhauer jung sei. Nicht als ob ich nun sofort ein Abhängigkeitsverhältnis konstruieren möchte, sondern ich nehme hier Klassizismus in noch weiterer Bedeutung für einen Stil, auf den auch nur die eigene, aber intellektuell gefaßte ästhetische Einsicht bestimmenden Einfluß gehabt hat. Solche Werke sind oft die Vorposten von Kunstwerken.

Georg Kolbe hat nun in diesem Jahre eine kleine Marmorstatue ausgestellt, die diesen Stil weit mehr ausfüllt. Diese Figur ist um einige delikate Reize ärmer und um künstlerische

Vorzüge reicher. Sie lebt von den entschiedenen Gegensätzen, die die Vorstellung als die Grundverhältnisse aufnimmt, auf die allein man die Massenbeziehungen, die dieser Körper mit dem umgebenden Stein bietet, überzeugend reduzieren konnte.

Ich drücke mich etwas umständlich aus, aber es ist schwer, mit wenigen Worten zu sagen, was man gesehen hat.

Die Knickungen sind alle gut. Geistreich ist die kräftige Horizontale, die den Bauch nach oben begrenzt, gegen die die Drehung des Oberkörpers nach links sich entschieden absetzt; auch der an der linken Brust treppenförmig zur Achsel emporsteigende innere Kontur, der dann nach kurzem Verweilen in dem linken Arm wieder schnurgerade herunterfällt bis zur Hand, aber auch da noch nicht ruht, sondern im Stein nun bis zur Plinte die Senkrechte fortsetzt. Die Rechnung wird durch das Loch zwischen Arm und Körper deutlich. Der rechte Arm vereinigt sich in der Hand mit dem anderen. Auch hier springt sofort in die Augen, was beabsichtigt ist. Aber die Lösung beruhigt nicht ganz. Der Oberarm sitzt in der Vorderansicht nicht völlig fest. Ein Rest von Zufall ist hier geblieben.

Von der rechten Brust geht es gut nach oben in den Hals bis zum rechten Ohr. Dagegen besteht die Zeichnung des Mittelgesichtes noch zu sehr für sich und ohne Beziehung zum ganzen Körper. Nase und Mund wirken daher etwas kleinlich.

Betrachtet man die Figur von der linken Seite, so geht das Haupt gut weg und lehnt sich wirksam nach hinten, die rechte Seite ist ausgezeichnet.

Kolbe hat noch eine Arbeit auf dieser Ausstellung, einen vorn übergebeugten Akt in Stein. Ich würde dieses Werk zwischen die beiden besprochenen stellen. Die Formbehandlung im einzelnen ist überall ausgezeichnet und geht auch über das hinaus, was die Steinfigur des vorigen Jahres bot. Der rechte Arm ist prächtig modelliert, die Beine sind kräftig, ohne manieriert zu erscheinen. Aber das Ganze ist noch wirkungslos. Da sehe ich keine Beziehungen zwischen Armen und Beinen, die nebeneinander herlaufen und dazu dringend auffordern, und die Zwischenräume zwischen Armen und Beinen sind ohne Leben, leer. Das Gesicht stößt schlecht auf den rechten Oberarm. Auch der Stein, der oben am Kopf stehen geblieben ist, mußte nicht ganz notwendig so stehen bleiben, wenn man auch schon im Gegensatz zu der alten Figur eine gewisse Begründung empfindet. Der Umriß ist zwar im einzelnen nirgend kleinlich, aber im Grunde nicht architektonisch. Auch die Hände bleiben für sich.

Ich habe nicht gesagt, daß diese Steinfigur schlecht ist; ich habe nur ihre Mängel so scharf wie möglich betont, um deutlich zu sein. Aber es ist ein Fluch der Sprache, daß zu jedem Wort der Gegensinn hinzugedacht wird, so daß man, selbst wenn das Mißverständnis vorauszusehen ist, ihm oft doch nicht wehren kann. Die Sucht nach superlativen Kunsturteilen ist nun einmal nicht zu bekämpfen, da meistens in einem dunklen Affekt geurteilt wird, der wohl Liebe und Haß zuläßt, nicht aber Respekt.

Ich habe auf der Ausstellung der Sezession keine besseren deutschen Skulpturen gefunden als diese.

Kolbes Steinfigur führt mich zu einem anderen Bildhauer, zu Ernst Wenck, der in diesem Jahre eine Sonderausstellung veranstaltet hatte.

Die Figur, die an Kolbes Akt erinnert, ist eine kleinere Marmorstudie, der Riese. Es ist eine wirkliche Marmorstudie insofern, als sie ohne Tonmodell oder irgend ein anderes Hilfsmittel vom Künstler aus dem Stein gehauen ist. Die Figur verdankt also im wesentlichen der Form des Steines ihre Haltung, nicht umgekehrt. Man hat für dieses Verfahren heute viele Liebhaber. Es ist auch ein sehr gesundes und wird daher mit Vorteil von jedem Bildhauer auf einer gewissen Stufe geübt. Aber dieser Arbeitprozeß garantiert noch nichts. Man kann die schlechtesten Skulpturen direkt aus dem Stein hauen, und die besten Statuen können punktiert sein, wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Es kommt also nur darauf an, daß man eine Figur rein aus der Vorstellung heraus aus dem Stein hauen kann.

Dieser Riese hat mit dem Akt Kolbes ungefähr dieselbe Stilhöhe. Die Formengebung ist großzügig, und die Hauptmassenbeziehungen sind zwar etwas fester, so daß das Ganze einen reiferen Eindruck macht, aber es ist zu bedenken, daß hier die Knickungen, die das Motiv schon an sich bot, die Lösung erleichterten. Auch stoßen an den entscheidenden

Stellen die Gegensätze nicht so scharf aufeinander, daß man das Gefühl hat, hier sei mit ganz klarem Bewußtsein gehandelt. Im Gesicht ist manches kleinlich, und die Flächen des Rückens gliedern sich nicht mit Entschiedenheit.

Mit Hilfe der beigefügten Jahreszahlen können wir die Herkunft dieses Stiles bei Ernst Wenck leicht untersuchen. Sie führen uns zu einer Verkleinerung der in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Marmorfigur des trinkenden Mädchens, die uns als tüchtige, aber durchaus akademische Arbeit bekannt ist. Noch weiter zurückliegende Arbeiten halten diese Richtung ein. Die Marmorstudie, der Riese, stammt aus dem Jahre 1903, von diesem Zeitpunkt an hat also die Tätigkeit dieses Bilderhauers künstlerisches Interesse.

Neben dem Marmor steht eine ebenso große Bronze, zwei nackte Menschen im Kuß zusammenfallend, die jetzt „fallende Engel" heißt. Dies ist eine wundervolle Gruppe. Kopf steht senkrecht über Kopf, momentan in der Geste und fest in der Lagerung. Die Leiber sind ineinander gepaßt, als seien ihre Verschiedenheiten nur dazu da sich aufzuheben. Die rechte Brust klemmt sich in den Ellenbogenwinkel des Mannes ein, der geknickte Arm des Weibes sieht durch seine Achselhöhle hindurch, die Beine schließen fest zusammen, alle Biegungen heben sich einmal auf, und schließlich wandern große ruhige Flächen über die Körper wie Wolken, zwischen denen es aufblitzt dann und wann, nicht mehr als das betrachtende Auge zur Orientierung braucht.

Die Gruppe ist rund. Auch von hinten, wo die Beine förmlich flattern, erscheint sie gemessen. Die Arbeit trägt das Datum 1905.

Das letzte Werk ist eine wenig ausgeführte Bronzestatue in Rohguß, kaum einen halben Meter hoch, „Plastische Studie 1906" betitelt. Hier geht Ernst Wenck noch weiter in der sichtbaren Begründung der Haltung der Figur. Diese Gestalt ist ohne Aktion, sie lebt nur dem Gesetz, das sie schuf.

Den Raum der Sonderausstellung beherrscht eine große Marmorgruppe. Das Problem: zwei nackte Menschen in reiner Vorderansicht dicht nebeneinander zu stellen, ist hier meines Wissens zum ersten Male gelöst. Die römische Gruppe mit der Stephanusfigur im Neapeler Museum wäre die einzige ernsthafte Parallele. Da schwingen überall Beziehungen hin und her, da antworten Richtungen einander wie im Wortwechsel, und so geht schließlich aus dem Gegensatz des männlichen und weiblichen Körpers ein Untrennbares hervor.

Ich habe von dieser Gruppe, die schon im Jahre 1902 begonnen worden ist, eine Vorstudie gesehen, in der sich die beiden Köpfe noch etwas anblicken. Da entstand den zwar im Beschauer schnell das Gefühl einer Beziehung, aber die Beziehung war nur novellistischer Art, so wie sich z. B. Orest und Elektra in der sogenannten Menelaosgruppe des Thermenmuseums ansehen. Jetzt nimmt das Weib den Kopf entschieden herum, und der Mann blickt fest nach vorn; und ich denke an eine Bemerkung Delacroix: „eine Linie allein hat gar keine

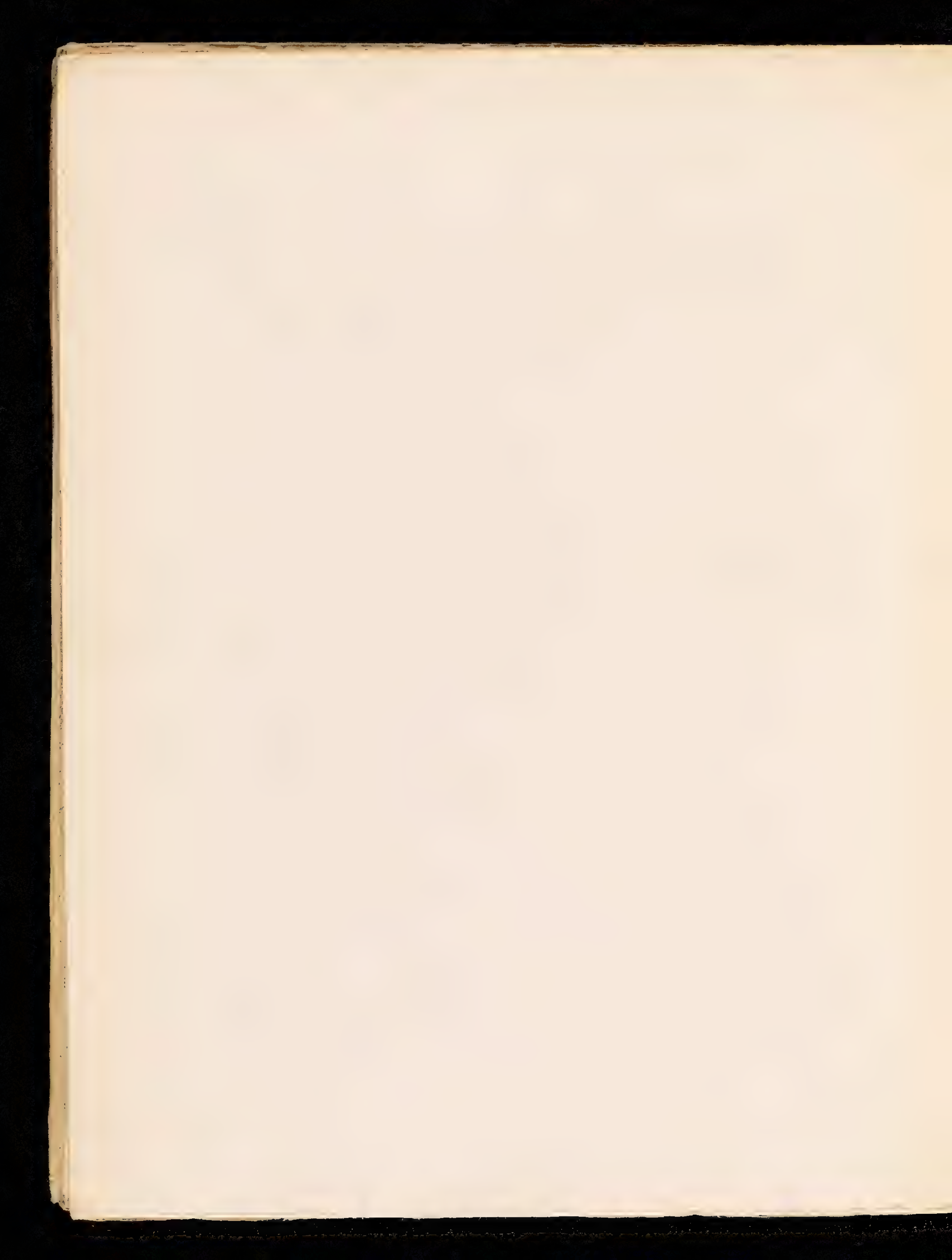
Bedeutung, es muß eine zweite hinzukommen, um ihr Ausdruck zu verleihen," und finde beim Nachschlagen noch eine andere Stelle wieder, die die Idee dieser Gruppe vielleicht deutlich macht: „Das Gebundene, was dem Verse eigen ist und ihm so viel Kraft gibt, gleicht der verborgenen Symmetrie, dem Gleichgewicht, das die Annäherung oder das Auseinandergehen der Linien, die Flecken, die Verteilung der Farben regelt."

Die Gruppe ist nicht das fortgeschrittenste Werk dieses Künstlers, aber sie ist das schönste.

Ich habe über zwei Bildhauer gesprochen, die auf den ersten Blick so verschieden erscheinen, und die doch schließlich das Zeitproblem eint, so wie es Tizian und Michelangelo eint. Ich glaube nicht, daß diese Bildhauer viel voneinander wissen; denn ihr Entwicklungsgang ist ein entgegengesetzter. Hier ein Künstler, der noch zu einer dunklen Zeit in die Werkstatt der Kunst eintrat, der mit einem glücklichen Können ausgestattet der Wiedergabe des wirklichen Lebens nach allen Richtungen hin seine Mühe gewidmet hat, bis er naiv ganz aus sich heraus zu einer Vertiefung der Gestaltungsprinzipien schritt, dort einer, der schon zu einer glücklicheren Stunde den Meißel in die Hand nahm und mit Bewußtsein den Weg ging, auf dem sich die wenigen einmal zusammenfinden.

Dieser Weg, wie ich ihn oben geschildert habe, ist ein gefährlicher Weg. Aber es ist der Weg, den heute öfters jüngere Männer zu gehen genötigt sind. Denn die intellektuelle Beweg-



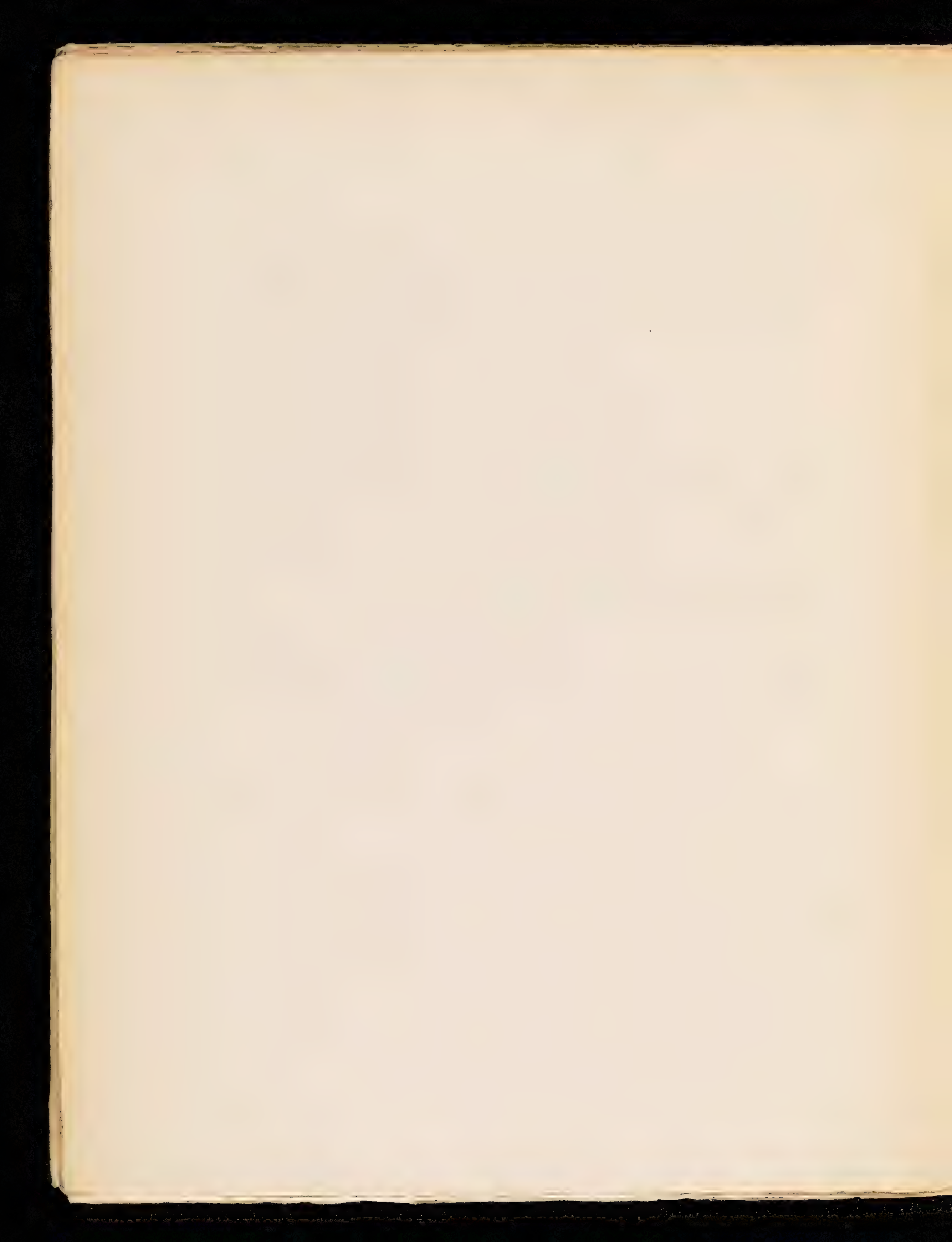


lichkeit, die sich diese Generation angeeignet hat aus Not, weil sie viel gelitten hat in dem wüsten Durcheinander, das den Anbruch einer neuen Kultur begleitet, ohne Vertrauen zu ihren Vätern und ohne den Dank der Lehrer, hat das Sprunghafte, das „Unnatürliche“ ihrer Entwicklung verschuldet.

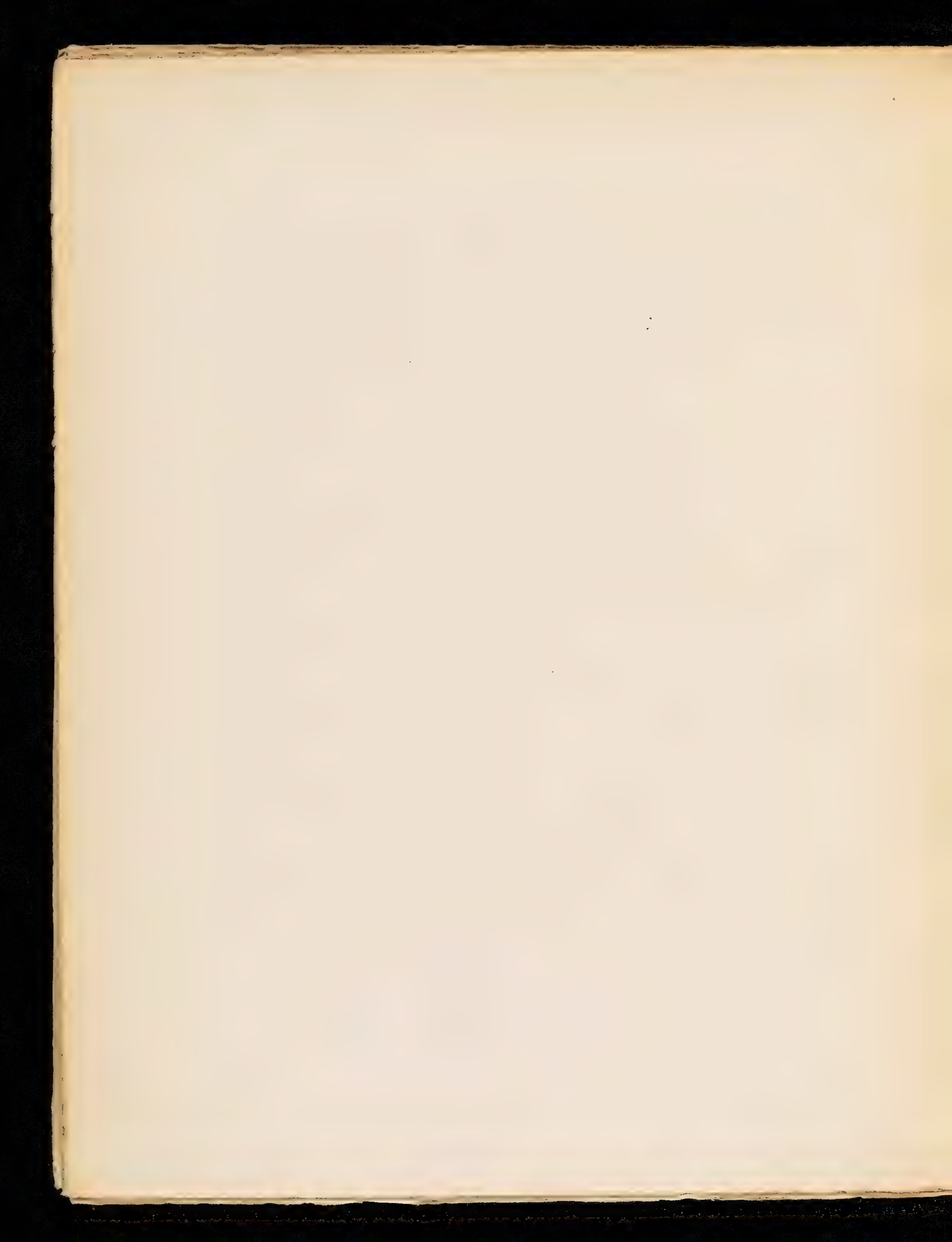
Es wird einmal eine Zeit kommen, wo man über diese beiden Künstler nicht mehr die Dummheiten zu sagen wagt, die zeilengierige Kritiker heute noch in aller Behaglichkeit in den Satz geben. Sie werden dann mit Achtung von ihren Werken sprechen, dann mit teilnehmender Anerkennung und schließlich mit Enthusiasmus. Und das Komische dabei ist, daß es noch schlechter sein wird, was sie dann sagen.

In einem französischen Journal las ich vor kurzem den begeisterten Bericht über einen Besuch bei Rodin.

Der einsame Rodin, der nach einem langen Leben nun auch Mode geworden ist, wehrt dem maßlosen Lob und weist auf seine Arbeiten und spricht avec une curieuse façon d'ironique modestie: »Tout cela c'est de la forme«.



Über den Begriff des Schönen als Kunsturteil



Goethe hat es einmal unternommen, die verschiedenen ästhetischen Standpunkte, die den Werken der bildenden Kunst gegenüber eingenommen werden, im Zusammenhange darzulegen, in ihren Motiven zu untersuchen, sie zu klassifizieren und zu disputieren, um so schließlich Thesen aufzustellen, die den vollkommenen Künstler und den vollkommenen Kunstliebhaber charakterisieren sollen.

Er unterscheidet sechs einseitige Arten der Betrachtung, „welche alle zusammen verbunden den wahren Künstler sowie den wahren Liebhaber ausmachen würden, die aber nur leider zu oft einzeln erscheinen“*).

Es ist auffallend, wie stark doch Goethe — trotz der ironischen Analyse der sechs einseitigen Standpunkte — hier in der dinglichen Kunsttheorie befangen bleibt. Zwar heißt es einmal im Laufe der Untersuchung, erst der Einschlag „des Göttlichen“ erhebe das Produkt des Künstlers zum Kunstwerk, doch wird dann eben dieses Göttliche in der Verbindung der sechs Kategorien einseitigen Kunstschaffens gesehen, und diese sechs Kategorien sind unsachliche, denn sie haben es nur mit der Nachahmung zu tun, wenn auch das Objekt dieser Nachahmung ein sechsfaches ist, oder besser die Tendenz der Nachahmung.

*) »Der Sammler und die Seinen«, achter Brief.

Es bedarf keiner umständlichen Beweise, daß Goethe diesen Standpunkt auf dem Gebiete *seines* Kunstschaffens, dem Gebiete der Poesie, nie hätte gelten lassen. Er hätte erwidert, daß in der Poesie sechs einseitige Standpunkte sechs falsche Standpunkte seien, daß die Gaben von hundert hergelaufenen Bühnenschreibern zusammen noch keinen Shakespeare machten.

Doch ist es im Grunde unweise, ein falsches ästhetisches Urteil mit seinen begrifflichen Konsequenzen tot zu jagen. Denn unsere künstlerischen Urteile sind an Begriffe gefesselt, die in einer anderen Welt geboren wurden. Wer über bildende Kunst spricht, spricht, bewegt sich also im besten Falle in Analogien, und man soll daher das Wort nicht über die Analogien hinaus begrifflich weiter zergliedern.

Es gibt vielleicht keinen erschütternderen Beweis für die Ohnmacht der menschlichen Vernunft — ich nehme hier Vernunft im Schopenhauerischen Sinne für Schließen durch Begriffe, für Urteilen — als dieses friedliche Beieinander von Kunst und Unkunst in den größten Menschen. Goethe lehnt in der Dichtkunst so schroff wie nie sonst jede unsachliche Begründung ab, in der Theorie der bildenden Künste gibt ihm die Logik die rechte Analogie nicht ein; denn die Logik kennt keinen Prüfstein, was ihr überantwortet wird, geht immer auf, sie setzt sich in jedem Falle selbst ihre Voraussetzungen.

Für den dargelegten Dualismus in Goethes Zeit ist aber auch Jean Paul ein deutlicher Zeuge.

In seiner heute noch so lesenswerten Vorschule der Ästhetik,

die wenige Jahre nach Goethes Aufsatz erschien, bestimmt er das Verhältnis der beiden Künste also:

„Die angenommene Kluft zwischen Naturschönheit und zwischen Kunstschönheit gilt in ihrer ganzen Breite nur für die dichterische; aber Schönheiten der bildenden Künste können allerdings zuweilen schon von der Natur geschaffen werden."

Schroffer läßt sich der Zwiespalt kaum formulieren.

Wenn mit diesem Dualismus bei Goethe und Jean Paul unsere Betrachtung eingeleitet wurde, so geschah das nicht, um ihn nur aufzudecken oder gar zu beklagen, sondern um ihn psychologisch zu erklären, und so die ästhetische Methode zuerst einmal negativ zu bestimmen.

Alle Ästhetik ist sprachlich, daher an den vorhandenen Wortschatz gebunden. Das Kunstwerk, das eine Wirkung auf uns tut, nennen wir schön; es ist das natürlichste, daß wir es schön nennen, weil sich das Wort schön als die einfachste Analogie zum wirklichen Leben einstellt. Denn wir sehen einen Gegenstand, es macht uns Freude, ihn anzusehen, einen Gegenstand der wirklichen Welt, den anzusehen uns Freude macht, nennen wir schön, also werden wir auch ein Kunstwerk schön nennen und nicht etwa in einer anderen Metapher gut oder vollendet.

Denken wir uns ein Kind auf dem Lande aufgewachsen, das nie ein Kunstwerk gesehen hat. Es wird sich bei ihm notwendig ein Wort einstellen für alle Dinge, die anzusehen Freude macht,

weil sich angenehme Assoziationen mit den betreffenden Erscheinungen verbinden, mit dem möglichst großen, reifen Apfel am Baum, mit dem ersten Schnee, der die Schlittenbahn verheißt, wie mit dem warmen Maientag, mit dem großen Hause des Gutsherrn, wie mit dem Reitkleid seiner Tochter.

Nun tritt ein solches Kind zum ersten Male vor ein Kunstwerk. Es spürt eine starke Wirkung — wir wollen nicht untersuchen, welche Faktoren des Kunstwerkes auf das Kind wirken, das kann uns hier gleichgültig sein — es spürt, sage ich, eine starke Wirkung, das Bild erregt in ihm eine große Freude, das Kind sieht es mit Interesse an.

Da beginnt in ihm die Denkarbeit. Der Verstand fragt sich, wo tue ich diesen sonderbaren Eindruck hin, wie ordne ich ihn ein, wie klassifiziere ich ihn, und er muß ihn notwendig zu den anderen angenehmen Gesichten tun, dem großen, reifen Apfel am Baum, dem lustigen Schnee, dem warmen Maientag usw.

Nun mag es wohl sein, daß dieser angenehme Eindruck des Kunstwerkes bei dem Kinde auch durch Assoziationen des wirklichen Lebens bedingt war, durch das, was man den Stoff des Bildes nennt: ein schönes Zimmer, Früchte, Blumen, eine sonderbare Geschichte. So wird es ja wohl überhaupt zu Anfang die Regel sein.

Aber was änderte dies an der zuerst einmal sich mit zwingender Notwendigkeit ergebenden Klassifikation des Eindrucks an erlebte schöne Eindrücke des wirklichen Lebens? Wie auch die Wirkung des Kunstwerkes in ihrem Wesen sich später noch





wandeln mag zu der sachlichsten, tiefsten künstlerischen Erkenntnis, der ursprünglichen Klassifikation dieser Eindrücke unter die schönen wird der Mensch, solange er auf natürlichen Wegen geht — ich meine, solange er diese Klassifikation nicht vom erkenntnistheoretischen Standpunkte betrachtet —, nie untreu werden. Eher gibt er die ursprüngliche weite Bedeutung des Wortes auf.

Was ist gegen den Gebrauch des Wortes schön bei Kunstwerken gewettert worden! Der Kunsttheoretiker sah die Verwüstungen, die dieses eine Wort durch ein ganzes Jahrhundert in den besten Köpfen angerichtet hatte, legte sie in bewegter Rede dar und tat dann das Wort in den Bann. Ich glaube, man hätte noch besser daran getan, das Wort sprachkritisch in seiner materiellsten, das heißt ursprünglichsten Bedeutung zu umschreiben. Man hätte dann sofort gesehen, daß es auf die Kunst angewendet nur metaphorische Bedeutung besitzen kann, metaphorisch im gewöhnlichsten Sinne des Wortes.

Denn stellen wir uns vor, daß der Beschauer das Kunstwerk wirklich in seinem eigentlichen Wesen erfaßt, daß er den Wert des Bildes in sich aufnimmt, welch' ein armseliges Ding ist da das, was die Metapher als Tertium comparationis zustande bringt, dieses Nichtssagende: es ist auch angenehm anzusehen, wie der blaue Himmel im April oder sonst ein Bild des wirklichen Lebens, an das sich angenehme Assoziationen knüpfen.

Und trotzdem glaube ich, daß der Beschauer, auch wenn ihn schon bei dem ersten Eindrucke das Kunstwerk mit seinen

tiefsten Werten erfüllte, er auf die oben dargelegte armselige Analogie angewiesen wäre.

Deshalb, weil sich doch eben kein anderes Tertium comparationis für ihn bieten kann; denn die unerklärliche Wirkung des Kunstwerkes, die keine Erscheinung des Lebens gibt, kann er nicht direkt bezeichnen, weil doch das wirkliche Leben die Erscheinung nicht hat, also auch kein Wort dafür hat, und es bleibt ihm immer nur der eine grobe Vergleichspunkt mit dem wirklichen Leben: es war angenehm anzusehen, d. h. es war schön.

Es ist klar, daß der metaphorische Ursprung einer solchen Bezeichnung um so schneller vergessen wird, je einfacher sie ist, und je geringere Möglichkeit besteht, sie durch eine andere, tiefer dringende zu ersetzen. Beides trifft hier, wie dargelegt ist, in besonderem Grade zu.

Vergesse ich aber den metaphorischen Ursprung einer Bezeichnung, so wird sie mir zum Begriff, dessen ich mich nunmehr arglos zur Verständigung bediene.

Es muß jedem unbefangenen Leser deutlich sein, daß der Begriff der Schönheit zuerst auf wirkliche Gegenstände Anwendung fand, daß man früher von einem schönen Weibe als von einer schönen Statue sprach, erstens weil sich der Begriff der Schönheit in der wirklichen Welt leicht und sicher anwenden läßt, in der Kunst aber seit Menschengedenken diskutiert ist, dann aber auch, weil jeder einzelne dieselbe Erweiterung der Bedeutung in seinem Leben erfährt.

Leider wird nun aber die Entstehungsgeschichte des Wortes schön von den Ästhetikern geradezu umgekehrt. Wir machen hier die traurige Erfahrung, die Goethe schon beklagt, „daß man das Abgeleitete für das Ursprüngliche hält, und da man das Ursprüngliche aus Abgeleitetem nicht ableiten kann, das Ursprüngliche aus dem Abgeleiteten zu erklären sucht. Dadurch entsteht eine unendliche Verwirrung, ein Wortkram und eine fortdauernde Bemühung, Ausflüchte zu suchen und zu finden, wo das Wahre nur irgend hervortritt und mächtig werden will. . . . Doch kann der Philosoph mit einem falschen Resultat in seiner Sphäre noch immer operieren, indem kein Resultat so falsch ist, daß es nicht als Form ohne allen Gehalt auf irgend eine Weise gelten könnte."

Nun mag man sich zwar des Wortes schön als Werturteil ohne Skrupel bedienen, von einem schönen Menschen sprechen und von einem schönen Gemälde — will sagen einem guten Gemälde, wo dann eben schön nichts anderes als den wohlgefälligen Affekt zu bezeichnen hat; betrachten wir aber das Wort als Verständigungsmittel bei ästhetischen Untersuchungen und setzen den Fall, daß wir über das Naturprodukt zu handeln haben im Gegensatze zum Kunstwerk — und darüber hat die Ästhetik eigentlich immer zu handeln —, so muß es doch ohne weiteres klar sein, daß der Begriff schön aus der Untersuchung ausscheiden muß, weil er über das Wesentliche in Kunst und Natur nichts Gemeinsames aussagt, nichts bedeutet, als daß beide einen angenehmen Affekt in uns auslösen.

Für den unklaren Betrachter bedeutet aber das Wort schön in solchen Untersuchungen dreierlei:

1. die wertvolle Erscheinung des Lebens,
2. die wertvolle Erscheinung des Lebens im Kunstwerk,
3. das Wertvolle des Kunstwerks.

Vergleicht er das Naturprodukt mit dem Kunstwerk, so wird er bald Nr. 2, bald Nr. 3 gegen Nr. 1 ausspielen, in der Regel aber mit Nr. 2 sich eng befreunden und diesen Begriff für Fälle der Not mit einer metaphysischen Unergründlichkeit ausstatten, die ihm das beschwerliche Operieren mit Nr. 3 vorzüglich erleichtert.

Man denke sich aber nur eine mathematische Grundgleichung bei der das Zeichen a^2 in zwei Bedeutungen Anwendung fände, für a^2 im Gegensatz zu a^3, a^4, a^5 und für $a \cdot a$; man könnte da mit Sicherheit annehmen, daß der Mathematiker schon nach zwei bis drei Operationen die Werte umgeworfen hat, weil er gewohnt ist, sich krampfhaft an die Zeichen zu halten, und gleiche Zeichen gleiche Werte für ihn bedeuten.

Andererseits ergäbe sich aber auch in diesem Falle für den Mathematiker niemals ein notwendiger Zwang, scharf zu scheiden, und er würde jedem schwierigen Problem ungestraft aus dem Wege gehen können, weil er in keiner notwendigen Konsequenz einen Prüfstein seiner Untersuchung fände.

Genau so steht es auch mit dem begrifflichen Denken. Für seine logischen Operationen ist schön eben schön, es setzt mit Hilfe der Grammatik nur Gleichungen, ohne sich im mindesten

darum zu kümmern, ob die Zeichen eindeutig sind, oder ob ihnen gar in der Wirklichkeit überhaupt etwas Bestimmtes entspricht.

Darauf acht zu geben ist Sache dessen, der die logischen Operationen einleitet; genau so wie der Mathematiker seine Zeichen vor der Untersuchung in der Voraussetzung erst ganz genau festlegen muß. Wo ein Zeichen zweideutig bleibt, erscheint die Lösung der Aufgabe zwar kinderleicht, weil eben zwei Unbekannte in ihr zu einer verschmolzen sind, dafür wird aber das Resultat auch nur eine lächerliche Karikatur.

Ich glaube, daß unsere Untersuchung an der Stelle angelangt ist, wo sie an eine befriedigende Erklärung der befremdenden Urteile Jean Pauls und Goethes denken darf.

Wie kam Jean Paul darauf, zu sagen: „Schönheiten der bildenden Künste können allerdings zuweilen schon von der Natur geschaffen werden?"

Nun eben deshalb, weil er das Wort schön in zwei verschiedenen Bedeutungen nimmt. Denn den Satz als logisches Gefüge im einzelnen ermöglicht die Bedeutung, die im Punkte 2 dargelegt ist: schön als wertvolle Erscheinung des Lebens im Kunstwerk; im Zusammenhange aber meint natürlich Jean Paul den Punkt 3: das Wertvolle des Kunstwerkes. Und setzen wir diese beide Bedeutungen in den Satz ein, so erhellt, daß die erste einen Gemeinplatz, die zweite in dieser prägnanten Fassung einen Widerspruch der Aussage in sich ergibt.

Das aber macht den Ausspruch gerade psychologisch so

verständlich! Denn er sagt etwas aus, was der Laienerfahrung schmeichelt, ist mit Hilfe einer kleinen Verschiebung des Wortes schön so unnahbar logisch zu deuten, als sei er more geometrico demonstriert; und diese kleine Verschiebung nimmt man gern in Kauf, weil doch der Sinn des Ganzen dann so ungeheuer einleuchtend wird, wir nannten ihn darum einen Gemeinplatz, so daß schließlich die Aussage nur der nicht glauben kann, der sie nicht glauben darf, dem die unbestechliche, lebendige Anschauung sie zu glauben verbietet.

Und Goethe:

„Als man soweit gekommen war, die sechs Klassen voneinander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen, und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Kleinkünstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker. Der Skizziste konnte sich auf die Seite des Imaginanten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Wege gelangte man zur Betrachtung, von welcher man ausgegangen war, zurück: daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler ent-

stehe, sowie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse."

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß diese sechs Standpunkte unsachlicher Natur sind, weil sie nur die Art der Nachahmung betrachten, nicht die Lösung. Denn ob ich einen Gegenstand mehr oder weniger scharf charakterisiert gebe, als durchgeführte Miniatur oder skizziert, nur als optische Erscheinung oder im poetischen Gewande, besagt natürlich noch nichts über den künstlerischen Wert der Darstellung.

Goethe ließ sich eben hier auch durch den zweideutigen Begriff der Schönheit verführen. Denn wenn er auch, wie aus der Kritik der einzelnen Standpunkte hervorgeht, die geschilderten Erzeugnisse nicht als vollendete Kunstwerke anerkannte, so durfte er ihnen doch andererseits, wenn sie wertvolle Erscheinungen des Lebens gaben — und das konnten sie ja alle geben —, die Bezeichnung schön in der oben dargelegten zweiten Bedeutung des Wortes nicht versagen.

Ich lege Wert darauf, hier ausdrücklich daran zu erinnern, daß ich nicht behauptet habe, Goethes ästhetisches Urteil werde durch die Zweideutigkeit der Schönheit bestimmt, nein, das Urteil nicht, aber die logische Begründung des Urteils, seine Ästhetik.

Denn Goethe hätte jeden einzelnen der sechs Standpunkte, der als künstlerisches Prinzip nichts Vollendetes erreichen kann — darum Goethe ja auch einmal sagt, es fehle solchen Werken noch „das Göttliche" —, er hätte die Standpunkte unsachliche nennen müssen und nicht einseitige.

Weil er aber solchen Werken, wie soeben gezeigt ist, das Prädikat schön nicht vorenthalten konnte; für ein wirkliches Kunstwerk — ich bitte um Entschuldigung, daß ich, um klar zu sein, hier wirkliches Kunstwerk sagen muß — ich sage, für ein wirkliches Kunstwerk aber auch nur das eine Wortzeichen „schön" — in jener dritten Bedeutung — zur Verfügung steht, so konnte er die beiden Eindrücke, da er sie schon unter dasselbe Wortzeichen bringen mußte, nur noch dadurch begrifflich auseinanderhalten, daß er sie graduell unterschied, daß er von wenig schön und vollendet schön sprach.

Goethe sagte nicht wenig schön, sondern er sprach von einer einseitigen Schönheit, von einem einseitigen Kunstwerk, einem einseitigen Künstler.

Es ist offenbar, daß damit die Untersuchung auf ein totes Gleis gekommen war, daß sie sich nun früher oder später festfahren mußte. Der Schluß war unausbleiblich: Gibt es sechs Arten einseitiger Künstler, so wird man das Wesen des vielseitigen Künstlers durch Addition der Gaben der einseitigen Künstler ermitteln können, ein Salto mortale, aber nur im logischen Kaleidoskop.

Wiederholen wir noch einmal schnell Goethes Gedankengang: Gewisse Künstler unterhalten, ohne bedeutende Künstler zu sein. Ihre Arbeitsweise darf man keine unsachliche heißen, weil ihre Werke Schönheiten haben (Schönheiten Nr. 2), also muß man sie einseitige nennen.

Nun verführt der sofort ins Bewußtsein tretende Gegensatz





von einseitig zu der Bezeichnung des wirklichen Künstlers als eines vielseitigen, der Schönes im dritten Sinne des Wortes schafft. Durch Addition von Einheiten erhält man eine Vielheit; also machen die Gaben der einseitigen Künstler zusammen den vielseitigen Künstler aus.

Nunmehr ist dargelegt, wie für die schiefen Urteile Jean Pauls und Goethes durch die Verwendung des Wortes schön in doppelter Bedeutung eine logische Rechtfertigung gewonnen wurde.

Den Umstand aber, daß diese Urteile der beiden Dichter über bildende Kunst neben den entgegengesetzten auf dem Gebiete ihres künstlerischen Schaffens, dem Gebiete der Poesie, in ihrem Bewußtsein bestehen konnten, hätte man jetzt rein begrifflich zu erklären ein leichtes Spiel, indem man einfach darauf hinwiese, daß das schiefe Urteil ja eben als logisch begründet die Dichter beruhigen mußte.

Aber es fragt sich doch, ob die logische Begründung eines Urteiles überhaupt über sein Schicksal entscheidet; ob nicht der Wille, der allmächtige Tyrann, über dem Ganzen schwebt, und wenn auch nicht den Gang der logischen Operation bestimmen kann, so doch darüber allein verfügt, ob die logische Operation überhaupt vorgenommen wird.

Notwendig ist das gar nicht und geschieht ja auch bei komplizierteren Kunsturteilen schon deswegen nur in den seltensten Fällen, weil die logische Begründung auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen würde.

Die dümmsten Kunsturteile erhalten oft die klügsten logischen Begründungen und umgekehrt. Wird aber einem Urteil die Unzulänglichkeit der logischen Rechtfertigung nachgewiesen, so gibt man eben die Rechtfertigung auf, nicht aber das künstlerische Urteil selbst. Denn dieses ist von der Anschauung gesetzt, die jenseits von den Funktionen unseres begrifflichen Denkens ihr Wesen treibt.

Ich glaube also nicht, daß die überzeugende logische Begründung Goethen davon abgehalten hätte, den Dualismus aufzugeben, wenn er seiner Anschauung widersprochen hätte.

Wie sich aber der Gegensatz von Dichtkunst und bildender Kunst in der Anschauung vertrug, nicht der Gegensatz in ihrer logischen Begründung, das bedarf noch einer psychologischen Untersuchung.

Der Stoff für alle poetischen Kunstwerke ist die Außenwelt. Aber doch natürlich nur, wie sie im Bewußtsein lebt, also in den Worten als Bewußtseinszeichen.

Diese Worte sind aber zugleich Träger von Begriffen und von Vorstellungen, die Empfindungen erwecken. Die Verwendung der Worte nach der einen Seite hin macht das begriffliche, das logische Verständigungsmittel aus, die Sprache des Lebens, ihr Gebrauch als Vermittler von Vorstellungen ermöglicht die direkte Übertragung von Empfindungen, es ist die Sprache der Kunst.

Der Dichter, der sein Kunstwerk als denkender Mensch betrachtet, spürt diesen Gegensatz immer deutlich, weil er

doch eben betrachtet, das heißt sich der Sprache des begrifflichen Denkens bedient, mit der Sprache des Lebens die Sprache des Kunstwerks untersucht.

Eine Verwechselung ist da praktisch ausgeschlossen, eben weil eines das andere betrachtet.

Mauthner macht einmal darauf aufmerksam, daß „Goethe, der so fein von weißen Lilien zu dichten vermochte, in der Farbenlehre davon ausgeht, daß es außerordentlich schwer sei, sich deutlich zu machen, was man eigentlich unter weiß verstehe. Der Dichter weiß es, der Gelehrte eben nicht."

Ist aber die Außenwelt der Stoff des poetischen Kunstwerkes, natürlich die Außenwelt in unserem Bewußtsein, wie sie in unserem begrifflichen Denken, der Sprache des Lebens niedergelegt ist, so kann der Stoff der bildenden Künste nichts anderes sein, als die direkte Nachahmung der Erscheinungen des wirklichen Lebens, also nicht die Außenwelt, wie wir uns über sie direkt verständigen durch unser Gehör, das heißt durch unsere Sprache, sondern wie sie als Erscheinung in unser Bewußtsein aufgeht und durch das Auge mitgeteilt wird.

Da aber diese Nachahmung dem gewöhnlichen Menschen nicht wie die Sprache geläufig sein kann, sondern in hervorragendem Maße nur von dem Künstler geübt wird, so verwechselt der Dichter und jeder andere Laie in der bildenden Kunst leicht die nachahmende und die eigentlich künstlerische Tätigkeit und will nicht einsehen, daß wer ein schönes Weib richtig malt oder meißelt, für die Kunst noch nicht mehr tut als einer, der es richtig beschreibt.

Man denke sich aber nur einmal, daß wir uns im gewöhnlichen Leben nicht durch Gehörszeichen (Worte), sondern durch Gesichtszeichen, durch nachahmende Gesten verständigten, wie das ja auch zum Teil geschieht; so würde sich das Verhältnis umdrehen: die Ästhetik, die in Gesichtszeichen, optischen Nachbildern entwickelt ist, würde sich über den Unterschied der nachahmenden und eigentlich künstlerischen Tätigkeit des Malers leicht klar werden, weil sie ja eben auch selber die nachahmende Tätigkeit des Malers übt, auf dem Gebiete der Poesie aber die größten Schwierigkeiten haben, die „Naturschönheit" von der „Kunstschönheit" scharf zu trennen.

Ich hoffe, daß der Leser nun erkennt, wodurch das unerhört komplizierte Verhältnis der Ästhetik zu Dichtkunst und bildender Kunst entsteht: eben dadurch, daß die Ästhetik sprachlich ist, sich der Sprache dem Kunstwerk des Dichters gegenüber als Erkenntnismittel bedient, während doch die Sprache wieder als unser Bewußtsein von der Außenwelt den Stoff des Dichtwerkes ausmacht.

Die ästhetische Untersuchung hat es daher in der Poesie nur mit einer Unbekannten zu tun, der Sprache, die Empfindungen übermittelt, weil die andere Unbekannte sich selbst eliminiert, während in den bildenden Künsten mit einem akustischen Erkenntniswerkzeug zwei optische Probleme untersucht werden müssen.

Trotzdem glaubt natürlich der gewöhnliche Mensch auch noch nicht an die besondere Kunstsprache der Poesie, so leicht

dieses Verhältnis auch im Gegensatze zur bildenden Kunst einzusehen ist und zuerst von den Romantikern, wie auch von Goethe schon, als klare begriffliche Erkenntnis formuliert wurde.

Darum sagt eben Jean Paul:

„Die angenommene Kluft zwischen Naturschönheit und zwischen Kunstschönheit gilt in ihrer ganzen Breite für die dichterische.“

Die Konsequenzen dieser Untersuchung für die ästhetische Methode überlasse ich dem Leser. Sie geben die Richtungen an, die meine ästhetischen Studien einschlagen mußten. Sie führen zu Gesichtspunkten, die eine Strenge des Urteiles über Kunstwerke fordern, die sie verdächtig machen, solange sie nicht auf einer weiten und umfassenden Einsicht in die Objekte fußen.

So kommt es, daß man vor einer Synthese stockt, die man nur einmal im Leben wagt. Man stockt deshalb, weil man sich vor der sprachlichen Form fürchtet, die man selber zur Welt bringt. Denn sie, die Friede bringen soll über eine lange Folge quälender Zweifel und Versuche, bedeutete zugleich auch den Schlußstein eines Gewölbes, das das Fundament für jede weitere Lebensarbeit notwendig festlegt.

Dieser Gedanke hielt mich davon zurück, mich von Ideen zu befreien, die mir auf die Nägel brannten, für die aber nur eine unbedingte, absolute sprachliche Form gewonnen werden darf.

Aber jeder, der über die ersten literarischen Versuche hinaus

ist, weiß es oder sollte es wenigstens wissen, wie furchtbar gefährlich es ist, sich dem Walten der Worte im Allgemeinen zu überlassen, ich möchte sagen: dem Spieltrieb der Worte.

Vielleicht wendete mir der eine oder andere ein, es sei doch auch schon viel gewonnen mit einer logischen Kritik der ästhetischen Systeme bis auf unsere Zeit.

Aber ich sehe nicht ein, wie eine solche von wo anders her ihren Ursprung nehmen könnte als von einer neuen ästhetischen Synthese, ja, in einer neuen ästhetischen Synthese wäre sie schon ohne weiteres gegeben.

Jede negative Kritik, die nichts Neues für das Alte setzt, ist ein Pamphlet und sollte besser unterbleiben.

Zudem liegt in der ästhetischen Arbeit der vorangegangenen Jahrhunderte so viel Großes und Wertvolles, daß man nicht, um den Fehler am Knochen aufzuzeigen, das ganze Fleisch herunterreißen darf. Die vorsichtige Operation ist eben nur der vorzunehmen imstande, der mehr weiß, als daß das Alte krank ist, er muß auch gesund machen können.

Es wäre müßig, darüber Überlegungen anzustellen, von welchen Gesichtspunkten eine künftige ästhetische Forschung ausgehen wird. Jeder Denker, den die ästhetischen Probleme beschäftigen, wird eben weiter dem nachgehen, wozu ihn seine Natur bestimmt hat.

Aber ich sehe keine Möglichkeit, über die Grundtatsachen der künstlerischen Tätigkeit des Menschen auf andere Weise fundamentale Begriffe zu gewinnen als durch die gleichzeitige

Beobachtung des Phänomens von mindestens zwei heterogenen Kunstarten aus.

Solange sich die sprachliche Ästhetik nur von der sprachlichen Kunst ihre Prinzipien holt oder die bildende Kunst doch nur mit den Gesichtspunkten der sprachlichen Kunst ins Auge faßt, solange wird sie ein unbestreitbares Fundament entbehren.

Erst wenn sich die Ästhetik der Grenzen und Gebrechen ihres Werkzeuges, der Sprache, bewußt wird und das Wort so lange vorsichtig hin und her wendet, bis Velazquez Bilder und Shakespeares Dramen für ihre Grundprinzipien nur noch Größen sind, nicht mehr Dinge zweier unvereinbarer Disziplinen, erst dann wird sie eine so ruhige, gegen jede Tölpelei gesicherte und fruchtbare Entwickelung nehmen, wie sie die Erkenntnistheorie seit Kant genommen hat.

GEDRUCKT IN DER SPAMER-
SCHEN OFFIZIN ZU LEIPZIG

